Les textes ci-dessus ont été saisis avec les mêmes paramètres de composition (justification, intermot, etc.), seule la police change. Contrairement à une police « standard », qui ne comprend que 100 à 200 paires de réduction d'approche, une police SmartFont, elle, en comporte plus de 6 000. Outre les ligatures[1], les fractions automatiques (⅓ ou $\frac{1}{3}$), les chiffres bas de casse (anciens ou elzéviriens), les accents flottants…, c'est également l'espace entre les mots qui est optiquement corrigé. Avec ce type de police, non seulement la typographie est belle, mais il est possible d'économiser jusqu'à un cahier de 16 pages sur un livre de 300 à 400 pages.

1. « La plupart des caractères de texte ne sauraient se passer de ligatures pour éviter les hiatus optiques qui se produisent à la rencontre de certaines lettres telles que **c** et **t**, **s** et **t**, **f** et **i**, **f** et **l** ; ou à la répétition des **f**. Ces hiatus cassent le rythme de la ligne. Et de la lecture par voie de conséquence directe. » (F. Baudin, *ouvr. cité*, p. 457.)

NOMBRE D'OR…

Tout système est vrai dans ce qu'il affirme et faux dans ce qu'il nie.
Leibniz

La confusion des mots entraîne la confusion des idées ; la confusion des idées entraîne le mensonge et la malversation.
Confucius

Les comportements passionnés que déchaînent des notions aussi naturelles, consubstantielles à nous-mêmes, que le *nombre d'or*, me font penser à cette peur organique, accompagnée de réactions incontrôlées, irrationnelles, etc., qu'ont la plupart des gens face à un serpent, une araignée…, voire même un chat noir. Et ce, que ces personnes soient athées, positivistes, spiritualistes, etc. Nous sommes bien loin de l'idéal scientifique d'un Claude Bernard qui commandait « de laisser au portemanteau ses opinions, ses sentiments, ses préjugés… une fois franchie la porte du laboratoire. »

Mais, sans plus attendre, voyons ce que l'auteur a de si intéressant à nous dire sur ce fameux nombre d'or.

Page 22, *Format de la page* : « **Facteur esthétique :** contrairement à certaines croyances inspirées par les traditions du *nombre d'or*, il n'existe pas de proportion idéale entre la largeur et la hauteur des pages. Toutes les proportions peuvent être "belles" à voir, car ce sont les rapports entre la surface de la page de papier et sa surface imprimée qui peuvent se révéler plus ou moins heureux. Entre ces deux surfaces : les blancs des marges dont les proportions se révèlent, elles, essentielles. »

Page 126, *Les marges ou blancs périphériques* : « Il semble bien que les règles préconisées par certaines écoles typographiques modernes, qui inversent ces rapports[2], relèvent d'un certain esthétisme antifonctionnel. Peut-on aller plus loin et, pour chaque famille de format de livre, codifier les proportions de la mise en page : hauteur et largeur du texte, dimensions des blancs pour les 4 marges ? Je ne le pense pas car les tracés inspirés par le mythe du *nombre d'or* relèvent plus de l'utopie que de la pratique. A [*sic*] chacun de résoudre son problème en conjuguant fonctionnalité et esthétique. »

2. Traditionnellement, la rotation des blancs se fait dans le sens suivant : du petit fond (ou blanc de couture) au blanc de pied, en passant par le blanc de tête et le grand fond. Ces blancs sont de valeur croissante.

Il n'est pas un ouvrage de l'auteur où il ne vitupère pas le *nombre d'or*. Ainsi, dans *Conception et production des manuels scolaires*, page 75, après avoir écrit le même texte que celui de la page 126 reproduit ci-dessus, l'auteur poursuit : « Je constate, de par mon expérience professionnelle, qu'il existe une infinité de tracés de pages satisfaisants sur le plan esthétique, et une autre infinité de tracés inharmonieux. C'est pourquoi je pense que c'est à chacun de résoudre son problème avec un maquettiste de talent. »

Pourtant, page 480 de *La chose imprimée*[3] (il est vrai, l'ouvrage est collectif), que lit-on ? « En matière de typographie, et plus particulièrement de format de livre, on utilise "le nombre d'or pour

3. *La chose imprimée. Histoire, techniques, esthétique et réalisations de l'imprimé*, (collectif, sous la direction de John Dreyfus et François Richaudeau), Retz-CEPL, « Les encyclopédies du savoir moderne », Paris, 1977.

trouver la justification dans un format déterminé et on découvre une surface imprimée directement en relation avec la page qui supporte l'impression[1]." Jan Tschichold, entre autres typographes, a fait intervenir le nombre d'or, ce rapport 1,618, dans les canons de la mise en pages, en s'appuyant d'ailleurs sur les manuscrits et les premières impressions de Gutenberg. »

Sans faire l'étude exhaustive du nombre d'or, ces quatre citations appellent plusieurs remarques.

1. En dehors du fait que j'ignorais que le *nombre d'or* faisait partie des croyances[2], il faut bien reconnaître que les trois premières citations de l'auteur sont peu claires pour ne pas dire contradictoires. (« Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. ») Mais là où l'auteur se ridiculise plus particulièrement, c'est dans l'illustration. Car, que trouvons-nous page 127 dudit manuel ? Quatre exemples faisant précisément appel aux tracés régulateurs, au nombre d'or, et plus particulièrement aux rapports de divine harmonie : ceux de Jan Tschichold, de Raùl Rosarivó et de Van de Graaf. Rien sur ce que Pierre Duplan et Roger Jauneau appellent le « canon des ateliers »[3], sur la mise en page modulaire, etc. Quelques mots toutefois sur la « typographie foisonnante » ou « mosaïque », il est vrai, pour mieux parler de lui[4]. Bel exemple de cohérence et de savoir-faire richaudiens[5] !

Car, comme en bien d'autres domaines qui dérangent, il y a ceux qui utilisent le nombre d'or et le disent ; ceux qui l'utilisent sans le dire ; et la foule chaque jour grandissante de ceux qui, croyant tout savoir, le range parmi les curiosités, les antiquités…, bref, tout ce qui est bon à être jeté aux oubliettes.

Rentrent dans cette dernière catégorie, autant les divagations de certains milieux ésotérico-occultistes, que les conclusions et certitudes de ceux qui, nous l'avons déjà dit, tiennent autant du laboratoire que de la fumerie d'opium. Tout ces gens qui, en fin de compte, ignorent tout ou presque des sciences traditionnelles. « Même la géométrie n'a pas trouvé grâce devant les efforts de chercheurs certes consciencieux, mais à la formation mathématique par trop élémentaire. Des philosophes s'en sont mêlés, et leurs recherches sur l'ésotérisme des tracés régulateurs ignorent l'existence d'une géométrie traditionnelle, encore utilisée actuellement, principalement chez les charpentiers, sous le nom de *Trait*, et qui n'est autre que le nom compagnonnique de la géométrie descriptive, dont plus tard Desargues, puis Monge, donneront des exposés complets[6]. »

Ce sont d'ailleurs ces gens-là qui ont constamment le nombre d'or sur les lèvres et qui le voient partout. En fait, combien connaissent l'existence du carré long argenté, des rapports de divine harmonie, de la série de Fibonacci, du triangle d'or ou triangle régulateur (dit encore égyptien ou de Pythagore[7]) ? Sans parler des

1. R. Bouveresse, « Le nombre d'or », dans *Psychologie*, n° 77 (juin 1956).

2. Dans ce cas, pourquoi ne pas inclure également le nombre π dans ces croyances ?
En fait, π (= 3,1415926…) et Φ (= 1,61803399887…) furent utilisés aussi bien par les anciens Égyptiens, que par les Grecs, les Arabes, les Latins, les Chinois… et, à l'occasion, aujourd'hui encore, par leurs héritiers directs : les compagnons. Pour reprendre une expression chère à l'auteur : « Et pourquoi pas ! » Qui plus est, nous ne connaissons qu'une seule tradition du nombre d'or.

3. Pierre Duplan et Roger Jauneau, *Maquette et mise en page*, déjà cité, p. 101.

4. Concernant le terme *mise en page foisonnante*, l'auteur écrit : « C'est le terme que j'avais employé en 1965 dans l'ouvrage *La lettre et l'esprit* (p. 106). » Rappelons que Marshall McLuhan a utilisé l'expression de *simultaneous mosaic* dès 1962 (*La galaxie Gutenberg*, Mame, 1967). Qui a copié qui ? Cet épisode laisse deviner sa méthode pour nous faire croire que…

5. « Je constate, de par mon expérience professionnelle […]. »
Il est vrai, on n'est jamais mieux servi que par soi-même !

6. Maurice Vieux, *Les secrets des Bâtisseurs*, éd. Jean-Michel Garnier, Chartres, 1975, p. 8.

7. Le maître d'œuvre P. Talemarianus nous fait remarquer qu'à cette équerre juste 3, 4, 5 correspondent quatre équerres approchées, comme à la quintessence correspondent les quatre éléments; ces équerres approchées sont : 5, 5, 7 ; 4, 7, 8 ; 4, 8, 9 ; 8, 9,12. En effet : 9 + 16 = 25
25 + 25 = 49 + 1*
16 + 49 = 64 + 1*
16 + 64 = 81 − 1*
64 + 81 = 144 + 1*

* Pour les anciens architectes, « l'identité n'était pas de rigueur, puisqu'elle n'existe pas dans la nature ; l'identité n'aurait d'ailleurs pas permis de laisser, dans les mutations du *Yin* et du *Yang*, le jeu nécessaire pour placer l'Unité, celle qui ne se compte pas mais qui vaut le Tout […]. Les erreurs étaient donc nécessaires à la réalisation de l'architecture naturelle, mais il était indispensable de les définir avec précision (Petrus Talemarianus, *De l'architecture naturelle*…, p. 35). »

« Ces équerres emportent, chez les Chinois, la préférence sur l'équerre juste, à cause du jeu de l'unité qui apparaît quand on leur applique la règle de Pythagore ; il est remarquable que la somme des derniers termes, qui donnent les mesures des carrés des hypothénuses, est égale à 365. » (P. Talemarianus, *De l'architecture naturelle*…, p. 31.)

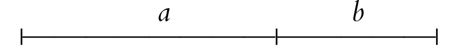
unités de mesure comme la coudée égyptienne, le pied du roi, la canne[1] des maîtres d'œuvre, bâtisseurs de cathédrales, etc.

En fait, ce type de querelles évoque l'éternel débat entre l'art et la science. « Notre erreur dans tous les arts appliqués, écrivait un chroniqueur du *Times* en 1915, a été de supposer qu'il y a incompatibilité, conflit inévitable, entre les facultés artistiques d'un côté et les facultés mécaniques, scientifiques ou commerciales de l'autre, qu'en fait, l'art et le sens commun n'ont aucun rapport[2]. »

Ainsi, selon l'auteur, « [...] le mythe du *nombre d'or* [relèverait] plus de l'utopie que de la pratique. » Bienheureuse utopie qui nous a laissé tant de vestiges architecturaux devant lesquels même les générations actuelles ne cessent de s'émerveiller. Quant au mot *mythe*, l'auteur gagnerait à étudier l'étymologie, les travaux consacrés à l'étude du phénomène religieux (Mircea Eliade...), du symbolisme (Gilbert Durand...), etc.

2. Quelques précisions sur le nombre d'or et la terminologie.

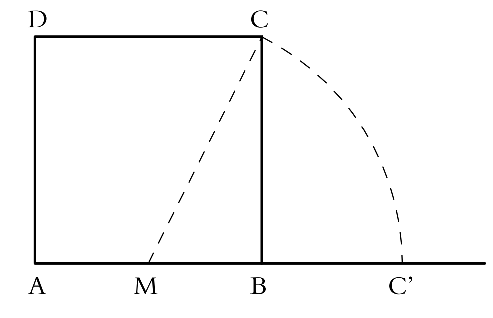
Selon A. Fournier des Corats, « Il ne peut y avoir de rapports, s'il n'y a, au minimum, trois éléments considérés, alors que pour la proportion deux suffisent ; c'est là que réside la subtile différence entre ces deux termes : la proportion découle du rapport ; on peut soustraire 2 de 3, mais non pas faire le contraire. Ainsi, un segment de ligne droite, déterminé par deux points, est divisé en deux parties d'inégales longueurs par le choix d'un troisième point :



Il y a "rapport" entre cette longueur totale et chacun des deux segments qui la partagent, et il y a "proportion" entre les deux segments[3]. » Ce rapport, les Anciens l'appelaient « rapport de moyenne et extrême raison » ou « divine proportion »[4], parce qu'il signifiait de la manière la plus simple possible l'analogie universelle de l'être, possédait des propriétés discontinues en même temps que continues, c'est-à-dire naturelles[5]. Léonard de Vinci lui donna le nom de *sectio aurea.* (L'appellation varia à la Renaissance.) Ce rapport conduit tout naturellement au nombre d'or, nom qui est finalement resté à sa valeur numérique suivante :

$$\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = \frac{1}{2\cos\frac{2\pi}{5}} = 1,6180339887\ldots$$

désigné par le signe Φ. Il est « nombre d'or » à cause, entre autres, de ses particularités algébriques[6], mais restons-en là.



À partir du carré ABCD construit sur le segment AB, on joint à C le milieu M de AB, puis on rabat MC en MC' sur la droite supportant AB. La longueur AC' est proportionnelle à :

Φ = 1,6180...

Partage d'un segment en moyenne et extrême raison.

1. Dans le langage familier du métier, cette canne a pris le nom de « pige » : le maître fait « la pige », coupe la « règle » dont se servira le tâcheron, qui montrera à l'usage s'il a bien « pigé », à savoir : correctement mesuré.
Canne ou pige qu'il ne faut pas confondre avec le module, appelé par les Grecs *embatès*, qui règle toutes les mesures de la distribution de l'édifice.

2. *Times*, numéro du 17 mai 1915. Cité par J.-P. Grosjean, *Le nombre d'or • 1,618 • Mode d'emploi en design et esthétique industrielle*, éd. H. Vial, Paris, 1991, p. 5.

3. A. Fournier des Corats, *La proportion égyptienne et les rapports de divine harmonie*, Les éditions Véga, Paris, 1957, p. 1-2. Dans la pratique, les termes *rapport* et *proportion* sont souvent pris l'un pour l'autre. Ainsi, pour Euclide, « la proportion est l'équivalence de deux rapports », et, d'après Platon : « Il est impossible de bien combiner deux choses sans une troisième : il faut, entre elles, en effet, un lien qui les assemble, et il n'est de meilleur lien que celui qui, de lui-même, et des choses qu'il unit, fait un seul et même tout. Or, telle est la nature de la proportion (*Timée*, éditions Garnier). » Comme en typographie, nous retrouvons la même ambivalence chez certains termes. Nous n'entrerons pas dans ce débat, l'essentiel étant pour nous de bien comprendre ce dont il s'agit.

4. Cette proportion est « dorée » quand le rapport des moyens est égal de surcroît à celui des extrêmes. Ainsi : $2 \times 2 = 1 \times 4$, mais $1/4$ n'est pas égal à $2/2$; cette proportion n'est pas dorée. Mais $0{,}618/1 = 1/1{,}618$, parce que $0{,}618 \times 1{,}618 = 1 \times 1 = 1$.

5. À l'époque moderne, Kepler fut le premier à re-constater sa présence dans la nature.

6. Les Anciens connaissaient son rapport avec la division du cercle en cinq parties égales. La corde de l'angle de 108°, angle au sommet du pentagone inscrit vaut en effet 0,618, inverse de 1,618, que l'on obtient par une construction géométrique simple (cathédrale de Laon ; tombe d'Alexandre de Berneval ; cathédrale de Poitiers, etc.).

En dehors de la proportion géométrique, les proportions usuelles sont : la proportion arithmétique et la proportion harmonique entre lesquelles se répartissent dix types d'équations de proportions qui furent établies par les néo-platoniciens et les néo-pythagoriciens. La dernière de la série de ces dix proportions est une série remarquable appelée *série de Fibonacci* :

1 - 1 - 2 - 3 - 5 - 8 - 13 - 21 - 34 - 55 - 89 - 144 - 233, etc.

où chaque terme est obtenu en faisant la somme des deux termes précédents, qui permet de construire les rapports suivants :

$$\frac{1}{2},\ \frac{2}{3},\ \frac{3}{5},\ \frac{5}{8},\ \frac{8}{13},\ \text{etc.}$$

les rectangles ainsi obtenus se rapprochant de plus en plus des proportions du nombre d'or : 1,618 [1].

En d'autres termes, il n'y a pas seulement un rectangle lié au nombre d'or, mais bien davantage, ainsi qu'il ressort du tableau ci-dessous, le premier ayant toujours été considéré comme le plus remarquable par ses propriétés.

Classement des rectangles « or »
dans l'ordre des moins allongés aux plus allongés [2]

	Forme des rectangles	*Rapport (grand côté/petit côté)*	
VII	demi-rectangle Parthénon	1, 082…	
XV	....	1, 127…	
II	dit rectangle de Chéops ou $\sqrt{\Phi}$	1, 272…	⋆
V	double rectangle IV	1, 376…	⋆
III	....	1, 538…	⋆
I	au nombre d'or	1, 618…	⋆
XII	....	2, 058…	
VI	dit rectangle Parthénon	2, 164…	⋆
VIII	dit rectangle $\sqrt{5}$.........................	2, 236…	⋆
IX	au nombre d'or au carré	2, 618…	
IV	....	2, 752…	⋆
XIII	....	3, 330…	
X	au nombre d'or au cube	4, 236…	
XIV	....	5, 388…	
XI	au nombre d'or à la puissance 4	6, 854…	

⋆ Les sept rectangles ont été classés par Élisa Maillard dans la *Revue d'esthétique* éditée par le CNRS et par Marius Cleyet-Michaud dans *Le Nombre d'Or*, éditions « Que sais-je ? ».

De même, Charles J. Ledit [3] fait remarquer qu'ils sont nombreux ceux qui confondent le pied de la canne (ou pige) de l'œuvre, et la modulation de la proportion. Pour bien cerner leur différence, il propose les critères que voici :

1) Le *pied* est l'unité de mesure indépendante de l'œuvre, et attestée par ailleurs.
2) La *canne* (ou *pige*) est la règle graduée établie pour telle œuvre donnée en fonction de son chiffre.
3) Le *module* est (dans l'architecture classique seulement) le taux de

1. Les rapports : $\frac{2}{3}$ et $\frac{5}{8}$ sont notamment utilisés pour le calcul du rectangle d'empagement des ouvrages de demi-luxe et de luxe.

2. J.-P. Grosjean, *Le nombre d'or • 1,6187 • Mode d'emploi en design et esthétique industrielle*, éd. H. Vial, Paris, 1991, p. 48.

3. Charles J. Ledit, docteur de l'Institut pontifical oriental (Rome), en collaboration avec l'abbé J. Zeltz, « À l'Orient de France. L'art au départ du nombre », *Tetraktys*, n° 6, 1973, p. 23.

croissance des pleins (au départ du demi-diamètre de la colonne à sa base).
4) La *proportion* est le rythme de croissance des vides, c'est-à-dire de l'espace lui-même, suivant le rapport choisi : doré si l'on veut mais pas nécessairement[1].

Tout ceci pour bien montrer à quel point les maîtres d'œuvre d'antan et leurs successeurs n'étaient pas limités dans leurs choix. Ainsi, « pour un pied de 0,3048[2], on rencontre la canne de 6' à Troyes (Saint-Urbain), la canne de 6'2" à Paris (Notre-Dame, avec la double canne : 12'4"), la canne de 7' à Chartres et à Sens et, avec une autre valeur de pied, au Parthénon, au Saint-Sépulcre de Jérusalem ; la canne de 8' à Troyes et la canne de 11'1" à Reims et à Bourges[3]. »

3. Terminons-en avec ce sujet sur les rapports de la forme et de la proportion. « La forme définit l'espace. Elle se tient à ses frontières, l'enfermant en ses multiples ostensoirs : carrés et dérivés, triangles et cercles. La proportion opère à l'intérieur. Elle préside au développement organique de l'ensemble, analysant l'espace en aires inégales, mais harmoniques : scène, orchestre, gradins dans le théâtre antique ; sanctuaire, chœur et nef dans la cathédrale, organes "commodulés" suivant l'expression de Vitruve, c'est-à-dire en dépendance constante de l'unité de mesure. Régie dans un même édifice par le même rapport (doré, racine de 2 ou de 5[4], etc.), la croissance de l'œuvre révèle une *summetria*, une symétrie (classique) qui n'est pas autre chose que l'asymétrie harmonique en langage moderne[5]. »

Nous pensons l'avoir suffisamment démontré, seuls les ignorants voient le nombre d'or partout et en parlent avec suffisance et mépris.

Ainsi, selon l'auteur, « il [n'existerait] pas de proportion idéale entre la largeur et la hauteur des pages », seuls « les rapports entre la surface de la page de papier[6] et sa surface imprimée » auraient de l'importance (p. 22)[7].

1. C'est moi qui souligne.

2. Bien entendu, pour les pieds romain, byzantin, royal, il sera nécessaire d'établir chaque fois la table des cannes usuelles.

3. Charles J. Ledit, *ouvrage cité*, p. 79. Impossible donc de faire l'étude métrologique d'une cathédrale par exemple tant que l'on ne connaît pas la valeur de la canne utilisée par le maître d'œuvre, ce qui, parfois, n'est pas une mince affaire. Comme le fait remarquer Charles J. Ledit : « On a parfois la chance de rencontrer dans la proximité immédiate des monuments analysés, des indications épigraphiques. C'est le cas sur la cathédrale de Strasbourg, où deux points définissent une mesure de 0,285 : bref, un pied "romain". C'est également le cas de l'aqueduc de Bethléem qui signale aux jours de Justinien (VIe siècle après Jésus-Christ) l'usage toujours vivant du vieux pied antique : celui du Parthénon, importé au Moyen-Orient par les Séleucides : 0,308 m. ¶ On a d'autres fois la surprise de rencontrer une vieille mesure toujours en usage. Ainsi le pied du Roi (0, 324) que l'on retrouve en imprimerie derrière le cicéro, le « point » qui a subdivisé le pouce de l'époque classique (0,27 mm, pour six cicéros). On rencontre parfois des mesures qui viennent de la nuit des temps, tel le fameux pied de 0,30479, etc., que nous arrondirons pour la commodité en 0,3048, chez nos amis anglais. On signale cette valeur dans les alignements de Carnac et de Stonehenge (Salisbury), ce qui lui donne une identité celtique. L'occupation romaine aurait alors simplement respecté les mesures locales en usage, si l'on trouve que l'importation en Angleterre des usages français par Guillaume le Conquérant n'offre pas une antiquité suffisante. C'est ce pied de 0,304 que l'on trouve en France dans les loges du Domaine royal aux XIIe et XIIIe siècles. Nous n'avons pas eu l'occasion de le vérifier en d'autres temps. ¶ Par contre, M. Kenneth-J. Conant (Harvard) a signalé diverses oscillations à Cluny où l'on rencontre aussi bien 0,32 (Saint-Odon : première infirmerie) ; 0,34 (saint Odilon, † 1048) ; et 0,295 (saint Hugues, † 1109). Franz Klimm de son côté analysait le dôme de Spire d'après un pied "romain" de 0,296 (*ouvrage cité*, p. 16). » Ces indications sont parfois données d'une autre manière. Ainsi, dans certains édifices, on trouve parfois « un pavé noir et blanc dont la dimension unitaire est en fonction de la dimension de la base métrologique. ¶ Ce pavement porte le nom de pavé mosaïque. On ne sait pourquoi cette invention aurait pour auteur Moïse et pour quelle raison l'art de la mosaïque lui est dédié (M. Vieux, *ouvrage cité*, p. 57). »

4. C'est moi qui souligne. « Dieu nous garde de discerner toujours et partout des structures dorées. Cela ne serait possible qu'à la suite de découpements artificiels de l'espace, sans aucune référence à la métrologie », écrit encore Charles J. Ledit, *ouvrage cité*, p. 67.

5. Charles J. Ledit, *ouvrage cité*, p. 12.

6. Signalons au passage que le mot *page* suffirait amplement ici.

7. Penchons-nous sur les formats utilisés par l'auteur pour :
• *Conception et production des manuels scolaires* : 17 × 24 cm = 1,4117, ce qui est relativement proche du double rectangle « or » de forme IV (1,376) ; différence : 0,035.
• *Manuel de typographie et de mise en page* : 16 × 19 = 1,1875, ce qui le rapproche du rectangle « or » de forme XV (1,127) ; différence : 0,06. (Avec le temps, l'écart se creuse.) Quant à la forme de son manuel, il tend plutôt vers le carré. Choix pertinent pour un ouvrage de ce type. « L'égalité des côtés entraîne l'absence de tensions, la neutralité de la figure, ni statique, ni dynamique. Cette notion de surface neutre conduit directement à celle d'un espace ou d'un signe objectif

Si je suis bien l'auteur, l'architecte de la pyramide de Chéops ne se serait préoccupé que de l'harmonie des seules proportions intérieures de l'édifice! Chez l'être humain, la beauté du corps ne s'apprécierait que d'après l'importance et la disposition des organes!... Il n'y aurait aucun rapport entre le contenu et le contenant. Certes, le contenu est plus précieux que le contenant (« L'habit ne fait point le moine », dirait Rabelais), mais il ne viendrait à l'idée de personne d'offrir une chose de grand prix dans n'importe quel emballage ou de donner à ce dernier n'importe quelle forme. Les publicitaires le savent bien.

qui ne suppose pas une interprétation. Le carré peut alors être le support idéal d'une information "objective" puisqu'il n'oriente pas le lecteur et ne lui propose que sa neutralité spécifique (Pierre Duplan et Roger Jauneau, *Maquette et mise en page*, p. 93). » Mais peut-être que je prête à l'auteur des intentions qu'il n'a pas eues. (Il est vrai, il y a le dieu Hasard!)

« Le canon donne-t-il une beauté froide ? La proportion structure l'œuvre. Elle permet l'équilibre et l'harmonie mais ne contient pas toute la beauté de ce qui vit. La véritable beauté correspond à la vie qui, pour l'être humain, ne va pas sans rides[1]. »

Ce qui n'empêche pas l'auteur d'écrire par la suite : « Je constate, de par mon expérience professionnelle, qu'il existe une infinité de tracés de pages satisfaisants sur le plan esthétique, et une autre infinité de tracés inharmonieux. » Voilà qui nous avance. J'aimerais bien connaître les critères richaudiens de la beauté et de la laideur, ce qu'il se garde bien de préciser.

À l'expérience de l'auteur, je pourrais opposer celle de Fechner qui, en 1876, fit faire à un grand groupe de personnes le choix du rectangle le plus plaisant parmi une dizaine de rectangles différents par leur rapport « grand côté divisé par petit côté ». Le rectangle au rapport du nombre d'or réunit la majorité des choix.

Concernant le format des livres, il n'est pas inutile de rappeler que les tracés régulateurs ne donnent des résultats valables que si les proportions entre les deux dimensions du feuillet sont voisines de la normale. Ils sont à rejeter dans les formats très allongés.

Il n'est pas si loin le temps où le format des papiers était calculé selon d'autres critères que la seule sacro-sainte rentabilité.

1. J.-P. Grosjean, *Le nombre d'or*, p. 17. Ces « erreurs » chères aux maîtres architectes d'antan. Quant à l'espèce humaine, il y a de beaux maigres et de belles grosses. Tout est dans la proportion. Un bourrelet mal placé casse la proportion et peut très vite enlaidir un corps.

Les formats du papier commercial

Le format commercial 21 × 27 cm a été abandonné dans les années soixante. Son rapport était :

$$\frac{\text{grand côté}}{\text{petit côté}} = \frac{27\text{ cm}}{21\text{ cm}} = 1,285$$

qui est très proche de $\sqrt{\Phi}$ (1, 272, et qui forme par conséquent un rectangle « or » de forme II).

Le format ministériel est de 21 × 34 cm :

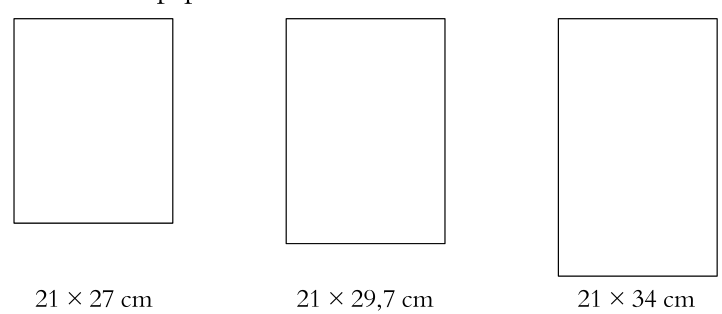
$$\frac{\text{grand côté}}{\text{petit côté}} = \frac{34\text{ cm}}{21\text{ cm}} = 1,619$$

soit Φ (il forme un rectangle « or » de forme I).

Le format commercial normalisé de 21 × 29,7 cm ou A4 est au rapport de $\sqrt{2}$. Il n'est pas soumis au thème du nombre d'or. Le choix du rapport $\sqrt{2}$ ou 1,414 est exclusivement dicté par son côté rationnel. En effet, en pliant un format A4 en deux (par le grand côté), on obtient deux formats A5 (14,85 × 21 cm), également au rapport $\sqrt{2}$, et ce, sans chute. C'est ce qui fait son intérêt[2].

2. Si $\sqrt{2}$ et Φ sont deux thèmes très distincts que l'on ne doit jamais mélanger, rien n'exclut, cependant, que l'on dispose un rectangle « or » comme forme principale, telle une illustration ou un aplat, dans un format quelconque, « format quelconque » ne voulant pas dire n'importe lequel.

Les formats du papier commercial :



4. Cette profonde aversion qu'ont certains êtres concernant des notions comme le nombre d'or, se retrouve également dès qu'il s'agit de spiritualité, de religion, etc. C'est oublier un peu vite les aspects religieux de la profession, des débuts de l'imprimerie jusqu'à l'époque moderne, n'en déplaise à certains. En témoignent ces deux auteurs.

Comme le fait remarquer Maurice Vieux, suite à la déliquescence des mœurs compagnonniques, « la connaissance va prendre un autre chemin, logique, celui des libraires et imprimeurs, qui vont entre eux former une société secrète[1] : l'*Agla*, dont le nom est formé des initiales de la phrase hébreue : *Ata gibor leolam Adonaï*, traduite par : "Qui est fort comme toi, ô Seigneur." [...] ce sigle se trouve dans le cahier de Vilart de Honnecourt, feuillet 8, recto, à côté d'un dessin représentant le Christ en croix ?[2] »

En témoignent également, non seulement la terminologie, mais les outils du métier. Écoutons Frédéric Tachot : « Les termes et les outils du métier sont eux-mêmes propices à la réflexion et à la méditation. L'ouvrier, puisant lettre après lettre dans sa casse, a le temps de méditer, de réfléchir à ce qu'il compose, la composition à laquelle il se livre toute son existence, en disposant l'un après l'autre les caractères sur la réglette d'un humble outil à coulisse nommé composteur. Ce composteur, qui, avec le visorium, la pince, le canif et le tablier, fait partie des outils personnels du typo, du petit paquetage qu'il emporte avec lui dans son tour et qu'il nomme son "saint-jean".

« Tout est là pour rappeler le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle. Le typo tirera épreuve sur épreuve jusqu'au bon à tirer de son salut. Ses erreurs seront autant de "coquilles" qu'il a dû expier sur les chemins d'Espagne, autant de "bourdons" dont il s'est chargé pour se faire pardonner les mots omis.

« Le composteur évoque aussi cette accumulation de lettres, de mots qui vont nourrir un mystérieux compost où couve le feu secret de la résurrection, la finalité, le bout du voyage, la fin de l'ouvrage étant Compostelle : composer les cieux, composer l'étoile[3]. »

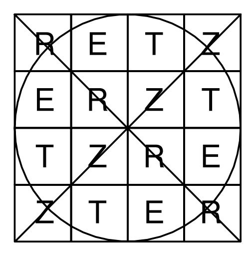
5. L'auteur se plaît à railler ceux qui utilisent le nombre d'or, les rapports de divine harmonie, etc., mais alors que penser de ses envolées « mystiques » à propos du soi-disant « carré magique » des éditions Retz. Ainsi, page 88, son nom revient deux fois dans la page ; il est reproduit sur cette même page ainsi que page 175. N'y a-t-il pas surdose ? D'autant que, là encore, les connaissances de l'auteur en ce domaine sont des plus limitées. Car je ne vois pas

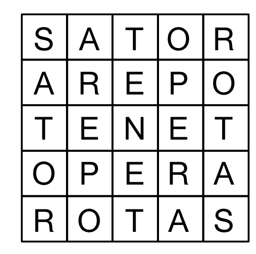
1. *Société secrète :* encore une expression qui fait sourire, qui agace... nombre de nos contemporains. C'est oublier à quel point le pouvoir – qu'il soit « laïc » ou religieux – condamne toute forme d'association qu'il ne contrôle point. Côté intolérance on cite volontiers la guerre de Cent Ans, les guerres de Religion... C'est oublier les tristes épisodes de la Révolution française, puis de la Terreur. Sans parler de ce qui s'est passé il n'y a pas si longtemps et qui resurgit de nos jours. Dans ces conditions, quoi de plus naturel que de chercher à se mettre à l'abri. Qui plus est, la guerre économique ne date pas d'hier. Il était donc sage de préserver les « secrets » d'atelier, ce qu'on nomme aujourd'hui des découvertes, protégées par des brevets, ou encore des œuvres, protégées par le copyright.

2. Maurice Vieux, *ouvrage cité*, p. 187.

3. Frédéric Tachot, « Les typographes, hommes de caractère et de révolution », *Graphê*, nº 8 (mars 1996), p. 14. (Comme quoi il est possible de parler de certaines choses simplement, sans acrimonie. Maintenant, par les temps qui courent, j'ai bien peur que l'auteur passe pour un mystique, un illuminé du composteur...).

très bien ce que ce carré a de « magique ». En fait, pour que ce type de carré mérite ce nom (car il en existe bien d'autres : carrés cosmogoniques chinois…), il faut, entre autres, que les lettres qui le composent soient disposées de telle façon qu'elles peuvent être lues de gauche à droite ou de droite à gauche et, verticalement, de haut en bas ou de bas en haut sans que l'ordre, la nature des mots et le sens en soient modifiés[1]. Si c'est le cas sur celui de droite, ce n'est absolument pas le cas de celui des éditions Retz. Bref, l'auteur a manqué une nouvelle occasion de se taire…





Nous avons déjà évoqué les éternelles joutes oratoires entre artistes et scientifiques. Que l'on se souvienne des débats passionnés entre peintres et physiciens pour savoir qui avait raison quant au choix des couleurs primaires. Ou encore, de ceux sur la nature – ondulatoire ou corpusculaire – de la lumière. En fait, ces querelles sont typiques de la mentalité occidentale, habituée par des siècles de rationalisme à tout opposer, là où il faut concilier. « De même que les écrivains les plus célèbres se sont appuyés sur les mutations du "Yin" et du "Yang"[2] pour édifier leurs chefs-d'œuvre, de même les hommes de science, dans leurs conceptions les plus récentes, admettent l'existence de ces deux principes et du jeu nécessaire pour placer l'Arbre immobile autour duquel s'opèrent leurs mutations. Les savants reconnaissent en effet que les manifestations de la nature ne peuvent pas s'exprimer par une théorie unique, mais seulement par deux systèmes qui se complètent tout en s'opposant, car entre eux subsiste une "erreur" qui ne peut s'annuler, et les calculs ne peuvent préciser l'un de ces aspects sans augmenter par corrélation l'indétermination de l'autre[3]. »

Pour vous montrer à quel point ce débat est loin d'être clos, nous vous livrons deux points de vue sur la construction de la lettre. Ceux :

— de Claude Mediavilla, calligraphe ;
— et de Fernand Baudin, typographe.

Claude Mediavilla

« La construction géométrique et la rationalisation des formes à l'aide de la règle et du compas suscitent un certain engouement durant la Renaissance. Cette vogue "constructiviste", qui n'est en réalité que la transcription graphique de la pensée idéaliste des humanistes du Quattrocento, aboutit à certaines erreurs prévisibles. Les hommes du XVIe siècle, en effet, ont assez mal saisi la démarche des anciens lapicides romains. Leur tentative de géométrisation desséchante ne demeure d'ailleurs pas sans conséquence sur notre actualité graphique ; nous souffrons de ces malentendus qui ont malheureusement acquis, en raison de leur ancienneté,

1. Que signifient ERZT, TZRE, ZTER ? Langue de la galaxie richaudienne ? L'auteur me rappelle une séance de « rêve éveillé dirigé » à laquelle avait été convié le président de l'Association des rationalistes de France. Bien entendu, tout cela était pour lui un sujet de curiosité. Comme s'il n'y avait pas mieux à faire qu'à s'occuper du rêve. Nous lui avons demandé s'il voulait bien se prêter à une expérience, ce qu'il accepta non sans un petit ricanement. Une fois installé sur le divan, séance de relaxation, etc. Au bout de quelques instants, il se leva subitement, le visage hagard… Un peu surpris, nous lui demandâmes ce qui se passait. « J'ai vu le diable », nous répondit-il. C'est bien connu : « Chassez le naturel, il revient au galop ! »

2. Le « Yin » et le « Yang » sont les deux grands principes de la tradition chinoise. Il ne s'agit pas d'une opposition absolue et irréductible, mais d'une intercommunication rythmique de deux modes rivaux complémentaires qui, alternativement, possèdent, l'un sur l'autre, la priorité.

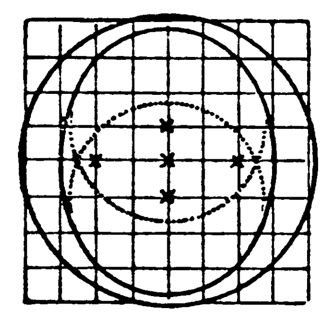
3. Petrus TALEMARIANUS, *De l'architecture naturelle*…, p. 281.

une certaine force de loi et de vérité. Nous faisons ici référence aux fameux traités de Luca Pacioli (1509), d'Albrecht Dürer (1525) et de Geofroy Tory (1529). ¶ Malgré ces interprétations fâcheuses, il existe encore des théoriciens pour prétendre que la capitale romaine se construit à l'aide de la règle et du compas. Or, rien n'est plus faux. ¶ Le lapicide digne de ce nom, véritable calligraphe de la pierre, possède parfaitement les secrets du tracé. Tout dans son travail reflète créativité, verve et sensibilité. Nulle place ici pour le trait rectiligne ni la froide construction. […] Dans son ouvrage de vulgarisation, R. H. Munsch a fort bien décrit cet aspect. "Ces textes, dit-il, ne furent pas particulièrement faciles à composer. La surface de la pierre était généralement insuffisante et l'artisan dut user de licences. C'est ainsi qu'en dehors des largeurs inégales des lettres – volontairement adoptées – nous découvrons des lettres enclavées et des abréviations. Ces dernières ont leur charme, mais notre œil, accoutumé à la rectitude typographique, s'étonne et s'émeut de tant de liberté[1]."[2]. »

Contrairement à Claude Mediavilla, René H. Munsch ne confond pas le travail du lapicide avec celui du typographe, ainsi qu'en témoigne cette illustration reproduite page 22 de son manuel. D'autres exemples sont donnés pages 75-76.

1. Cette citation est tirée de René H. Munsch, *L'écriture et son dessin*, Eyrolles, Paris, 1960, p. 19. (J'ai restitué la ponctuation de l'auteur.)

2. Claude Mediavilla, *Calligraphie. Du signe calligraphié à la peinture abstraite*, p. 100 et 103.



Fernand Baudin

Fernand Baudin exprime admirablement cette différence : « Il est inutile d'entrer dans un faux débat à coups d'équerre, de règle et de compas : *La Divine proportion n'est pas une assurance d'esthétique, elle n'apporte pas de talent à ceux qui n'en ont pas, seuls les plus grands peuvent en tirer profit parce qu'ils n'ont pas besoin d'en faire une recette*[3]. C'est très clair et très vrai. Mais c'est incomplet. Il faut ajouter quelques observations que chacun peut vérifier pour sa part. Et pousser ensuite aussi loin qu'il le pourra et le voudra sans crainte de jamais épuiser le sujet. […] ceux qui sont capables de concevoir un alphabet de capitales, pour ne pas parler d'un caractère de texte, ne sont pas forcément capables de tenir un crayon. Le contraire est si loin d'être vrai, qu'ils ne sont pas cent au monde à pouvoir dessiner ou faire dessiner un alphabet original et digne des meilleurs modèles anciens ou récents. Stanley Morison ne savait pas tenir un crayon, bien que son écriture personnelle fût très belle. Hermann Zapf, 1918- dessine toujours à main levée. Les O aussi bien que les I. Dans son caractère *Optima*, il n'y a pas une seule droite, même pas le I. Cependant, quelle que soit la rigueur du concept et la virtuosité du dessin, un alphabet sera nécessairement mis au carré par la digitalisation pour toutes les utilisations informatiques, ni plus ni moins que pour les transpositions dans les procédés mécaniques antérieurs. ¶ C'est une des raisons pour lesquelles j'ai accordé plus d'espace au traité de Pacioli qu'à celui de Sigismondo Fanti, 1514 ; de Ludovico degli Arrighi di Vicentino, 1522 ; ou de Giovannantonio Tagliente, 1524, qui sont assurément les plus importants. En tant que modèles d'écriture et en tant qu'exposés. Un conflit entre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse est une erreur dans les têtes qui manquent de l'un, de l'autre ou des deux. Et qui ne sont peut-être pas suffisamment informées de ce qui se passait dans ce domaine particulier au temps de Pacioli. Ni de ce qui se passe

3. Jean Bernard, avant-propos à l'édition française de la *Divine Proportion*. Cité par F. Baudin, *L'effet Gutenberg*, p. 137.

aujourd'hui dans le même domaine qui est celui de l'écriture au sens le plus large et sa transmission au niveau le plus élaboré qui est celui où il exprime le niveau culturel d'une communauté multinationale tout entière[1]. »

Qu'un artiste travaille sans filet parce qu'il a une règle et un compas dans l'œil, est une chose, et c'est tant mieux. Qu'il viole les lois sacro-saintes de son art pour s'adapter au matériau ou au lieu, encore une fois, tant mieux. Ce n'est pas une raison pour confondre les différents plans d'expression et porter des critiques qui ne tiennent compte, ni du contexte, ni des réalités. Celles de Mediavilla à l'encontre de Luca Pacioli, Albrecht Dürer, Geofroy Tory… ne sont pas fondées. Comme le fait remarquer Fernand Baudin : « En ce qui concerne la *Divina Proportione*, il est bon de rappeler que Pacioli était géomètre et grand maître de l'épure. Il était en outre parfaitement capable de fabriquer matériellement lui-même, avec grand soin, de ses propres mains, les cinq corps réguliers pour les offrir à *Sa Selcitude* le Duc son maître[2]. »

De la tolérance… toujours de la tolérance, cela favorise l'ouverture d'esprit et évite d'anathématiser tout ce qu'on ne comprend pas.

1. Fernand BAUDIN, *L'effet Gutenberg*, p. 137 à 139.

2. Fernand BAUDIN, *L'effet Gutenberg*, p. 137.

COQUILLES…

Page 1, dernière ligne : mettre un accent sur la préposition *À*[3] ; mettre un point après *lecture*.

Pages 5-6 : homogénéiser les entrées du sommaire avec celles figurant dans le texte ;
p. 6, ligne 11 : mettre un *i* à *lisibilité de la page*.

Page 11, avant-dernière ligne : chasser le *et* sur la ligne suivante (trop collé à *texte*, cette fin de paragraphe gagnera en lisibilité et en esthétique).

Page 17, lignes 13-14 : dans le contexte, écrire *programmeur* et non *programmateur*.

Page 18, première colonne, ligne 14 (*etc…*) : remplacer les points de suspension par un point.
Deuxième colonne, lignes 20 à 23 : codes erronés (*em quad* = cadratin ; *en quad* = demi-cadratin ; *thin* = fine).
Troisième colonne (note) : écrire *n° 240-241* et non *numéro 240-41*. L'auteur préconise d'écrire en chiffres mais il boude les abréviations courantes !

Page 19, trois premières lignes : mettre un point-virgule après chaque élément de l'énumération.

Page 21, tableau : remplacer les *x* par le signe de multiplication : × (casseau, si police standard).

Page 22, lignes 17 et 18 : reprendre la composition pour éviter ces deux *au* en fin de ligne.

Page 23, lignes 4 et 5 : même remarque que précédemment (deux *de* consécutifs). Là encore, nous ne signalerons plus ce genre de faute qui revient trop souvent dans l'ouvrage – rappelons-le – au détriment de la lisibilité.

3. L'absence d'accent sur les capitales est fréquente dans l'ouvrage : page 2 (**E**ditions Retz) ; page 4 (**A** IMPRIMER) ; page 5 (**E**preuves, 26), etc. Nous ne signalerons plus qu'accessoirement de telles fautes.

Page 24, lignes 17 à 19 : séparer les tranches de trois chiffres. *1000 exemplaires* ne doit pas être coupé.

Page 25, tableau : centrer verticalement les chiffres *I*, *II*, *III* et *IV* ; supprimer le *s* à : *6 Mise en page*, ou alors le mettre partout.

Page 30 : mettre un blanc fixe ou une tabulation après les tirets d'énumération.

Page 32, ligne 20 : mettre un point après *paravent*.

Page 34, note 18 : problème d'intermot : entre *un* et *sens* ; entre *de* et *Saussure*. Ne parlons pas des coupures de texte.

Page 35, lignes 8 et 10 : en ce qui concerne la division des mots, il ne faut pas exagérer, cet ouvrage se veut quand même un manuel de typographie. D'autant que cela se reproduit souvent : pages 53, 54, 57, 59, etc.
Dans le cas présent, débuter chaque énumération par une majuscule.

Page 40, note 1 : supprimer la virgule après *beaucoup* ;
note 2 : composer *1969-1976* et non *1969-76*.

Page 41, ligne 10 : c'est quoi ce « pâté » après *XVI* ?
ligne 23 : fermer la parenthèse après le deuxième *n*.

Page 45, dernière colonne : mettre une espace après *Bodoni,* ; mettre une majuscule à *Jeune* de *Fournier le Jeune* ; écrire *Dürer* et non *Durer*.

Page 46, sept lignes avant la fin : remplacer le trait d'union de fin de ligne par un tiret demi-cadratiné.

Page 47, dernière ligne : je ne pense pas que le mot *composé* soit le plus indiqué ici, d'autant que trois lignes plus haut…

Page 48, ligne 4 : mettre un deux-points après *forte* ;
ligne 6 : mettre un deux-points après *tels*.

Page 51, note 6 : composer *Delta & Spe*s, et non *Delta et Spes* (c'est un logo).

Page 52, première énumération : tous ces *pour* auraient pu être remplacés par un seul avant le deux-points ;
ligne 19 : écrire *deux-points* et non *2 points*.

Page 53, première ligne : mettre un deux-points après *professe* ;
justifier la dernière ligne (là encore, erreur de composition trop fréquente).

Page 56, ligne 5 (encadré) : mettre une espace insécable entre *p.* et *50.*
note 8 : mettre une virgule après *L.* et entre *»* et *in*.

Page 58, ligne 6 : supprimer l'accent aigu au *e* d'*Helvetica* (c'est une marque déposée).
points 2 et 3 : pour *empattement*…, choisir entre le pluriel et le singulier.

Page 59, point 4 : remplacer le trait d'union après *imprimeurs* par un tiret demi-cadratiné ; quant aux quatre divisions successives, dont une à un nom propre ?

Page 61, ligne 7 : mettre un deux-points après *ordinateurs* ;
ligne 8 : remplacer la virgule par un point-virgule ;
ligne 16 : le lecteur appréciera la logique de l'auteur quant à la ponctuation ;

six lignes avant la fin : « Exemple : *le Times* : un ensemble… ». (Même remarque que ci-dessous, à Page 63.)

Page 62, lignes 6 à 8 : problème d'interlignage.

Page 63, lignes 1, 5, 12 et 16 : pourquoi cette abondance de deux-points ? Notre langue manquerait-elle à ce point de signes de ponctuation ? Là encore, bravo pour la cohérence : *1920-24*, mais *1953-1962*.
Notes : que de *in* et de blancs aberrants.

Page 64 : ce n'est pas parce qu'un document est ancien qu'il est exemplaire ou dépourvu de coquilles. Deux exemples : *Tracé Phénicien* et *Tracé Grec*. Pourquoi une capitale à *phénicien* et à *grec* ?

Page 66 : écrire *Médiévaux* et non *Medievaux* ; *Vénitiens* et non *Venitiens*. D'autant que page 71 ces mots sont correctement composés.

Page 67 : mettre les accents sur les capitales (*Écritures*, *Égyptiens*).

Page 69 : supprimer les blancs inutiles à l'intérieur des parenthèses dans [*(dans le mot)*] et [*(à valeur égale)*] ; mettre les accents à VISIBILITÉ (dans la logique de l'auteur, composer VISIBILITÉ).

Page 70, ligne 1 : même remarque que ci-dessus, à Page 63 ;
ligne 3 : *micro-milieu* (déjà commenté) ;
ligne 4 : *11 facteurs* ne doit pas être coupé ;
ligne 15 : division en fin de ligne (et la politesse alors!).

Page 77 : commencer les énumérations par une capitale ;
deux-points successifs : même remarque que ci-dessus, à Page 63.

Page 80, ligne 21 : mettre une espace entre *soit,* et *figurant* ;
avant-dernière ligne : comme page 41, c'est quoi ce « pâté » après *XIV* ?

Page 81, lignes 2, 5 et 8 : même remarque que précédemment ;
ligne 4 : mettre une virgule après les points de suspension.

Page 82, ligne 9 : manifestement, l'auteur ignore la règle du *concuvit* (*concuvi* ou *concubite*).

Page 85, dernière ligne : guillemets anglais (“ … ” et non “ … “).

Page 86, lignes 7 et 8 : deux *de* successifs en fin de ligne.
cinq lignes avant la fin : mettre un blanc fixe insécable avant l'appel de note[18] et une espace après.

Page 88, ligne 10 : écrire *p. 175* et non *p. 176*.

Page 92, ligne 14 : mettre un accent circonflexe à *Âge*.

Page 93 : les *points de suite* s'appellent traditionnellement des *points de conduite* ;
problème d'alignement dans les pourcentages sous *Filets tramés*.

Page 100 : si *de recherche* en bas de casse, alors *sélective* également (même remarque p. 102) ;
au point 6, mettre un deux-points après *Exemple*.

Page 108, note 10 : faire des coupures logiques, sémantiques.

Page 110, ligne 19 : écrire *succèdent* et non *succédent* (j'en profite pour rappeler que les capitales doivent être accentuées ; ligne située au-dessus : *À*).

Page 118, ligne 7 : supprimer l'espace après l'apostrophe de *qu'au* ;
dernière ligne : mettre un point-virgule après *parallèles*.

Page 121, ligne 2 : « C'est le vingt-septième signe de l'alphabet à la disposition du graphiste. » À mon avis, il y a une coquille là. Ce n'est pas *27e* que l'auteur voulait écrire ?
ligne 13 : mettre le *A* de *Approche* en italique.

Page 125, ligne 10 : mettre une espace après *corps 9* ;
dernier paragraphe : que penser du *1.* suivi de *3 des marges* ? En dehors de la laideur, ce genre de composition facilite-t-il la lisibilité ?

Page 128, ligne 22 : division de mot malsonnante.

Page 130, tableau : problème d'alignement à gauche avec *les*.

Page 142, trois lignes avant la fin : écrire *dissymétriques* et non *disymétriques* ; justifier la dernière ligne (même chose, ligne 18).

Page 146, lignes 3 et 4 : en dehors d'une coupure contestable, composer *1960* et non seulement *60* ;
ligne 6 : composer *Helvetica* et non *Helvética*.

Page 148 : mettre une espace entre *F.* et *M.* de *F. M. Ricci*, ou alors mettre un trait d'union s'il s'agit d'un prénom composé.

Page 151, ligne 2 : mettre un accent circonflexe à *Âge*.

Page 156, encadré : mettre un point final après *l'écrivant*[4] et *JOURS*.

Page 167, têtière du tableau : mettre un accent grave sur *OÙ ?* Même remarque pour les autres capitales qui doivent être accentuées. Lisibilité… et français.

Page 171, 3e colonne : que font ces chiffres (*14, 15*), seuls, en tête de colonne ?

Page 175 : de grâce, que l'auteur montre l'exemple ; faire des coupures logiques, sémantiques.